

# 折子戏的出现

廖奔

—

中国戏曲最早的成熟形式是宋南戏和元杂剧，这两种戏剧样式，从开始就都是作整本演出的，也就是说，是在舞台上表现首尾完整的情节和故事的。然而，南戏经过了几百年的发展演变，其舞台形式到明代中叶以后开始发生变化，出现了将原有整本戏拆零演出的情况，形成了所谓折子戏。以后，折子戏与整本戏的演出长期并行，一直持续至今，造成中国戏剧特有的舞台现象，对折子戏的产生原因、形成时间、

## 一. 产生原因

南戏剧本存在着拖沓冗长的毛病，动辄数十场上百场，时而结构松散，笔墨平铺直叙，剧情进展缓慢，这种情形严重影响了它的戏剧性。因而，民间事实上大多是将原来的剧本作简省演出的。例如明·潘之恒《鸾啸小品》卷三《醉张三》说，他极其喜爱《明珠记》，但“厌梨园删落太甚”，吴徽州戏班的领班吴大眼为了讨好他，就“合班十日，补完传奇”。这一事实说明，《明珠记》平日是极难作整本演出的，戏场看到的通常都是删减了许多关目场子的本子。当时情况就是这样，戏班要想从头至尾演出一个常演的传奇本子，还得专门集中一段时间来进行排练。

从观赏的角度来说，整本戏吸引人的地方主要是它的情节性，但是，当人们看熟了一些整本戏、熟知了剧情之后，就不再能够耐得住性子从头看到尾，特别是中间大量的过场交代戏，实在没有多少舞台欣赏价值。于是，观众常常提出拣选某些精彩戏出观看，而省略掉一些平淡折子的要求。《金瓶梅词话》第六十三回西门庆家里演堂会，请海盐弟子唱《玉环记》，就有这种情形出现：

西门庆令书童：“催促戏子，快吊关目上来，分付拣省热闹处唱罢。”须臾打动鼓板，扮末的上来，请问西门庆：“小的‘寄真容’的那一折唱罢？”西门庆道：“我不管你，只要热闹。”

观众只拣“热闹”的折子看，无形中就要求戏班把整本戏改演成了折子戏。

另外，当时堂会戏是南戏的主要演出方式之一，而堂会观看全本戏常常耗时耗资颇多，对于一般家庭来说，并不容易措办。因此，从整本戏里挑选一些戏剧性比较强的戏出折子，进行短小精练的演出，就成为堂会演出的必要。

当然，最初挑选戏出来演，还不能叫做演折子戏，而只是将整本戏演简略了，其中的戏出还不具备独立的舞台价值。但随着时间的推移，人们日益对一些整本戏的某些精彩出折加深了认识，越来越经常地把它挑出来观看，再后来，又发展到从不同剧目里挑选一些戏出，放在一起，组成一场演出，折子戏的时代就来到了。

以上所谈是折子戏产生的社会原因，同时戏曲演变的自身原因也在起作用。南戏经过了几百年的发展，积累起众多的传统剧目，这些剧目中，掩藏有大量精彩的表演片段和场子，艺人们在长期演出中不断研琢磨练，于其中赋予了众多的表演绝技。这些有特色、有绝活的表演场子，逐渐被观众所发现、所爱好，经常被专门提出来演出。而在这个过程中，艺人又对之作进一步的加工锤炼，使之更为精益求精，它们就逐渐成为有独立性的舞台保留节目了。

## 二. 形成时间

折子戏演变并形成的时间，历史有些迹象遗留下来。大约明嘉靖时期是盛行将整本南戏简省演出的时期，万历时期则是折子戏演出占了重要比重的时期。

说嘉靖时期盛行将整本南戏省简演出，一是由于上引《金瓶梅词话》大约就成书于此时，二是由于当时出现了简省剧本集。今天见到的嘉靖三十二年（1553年）刊本《风月锦囊》，就是这样的一个集子<sup>1[1]</sup>。该书将当时流行的南戏剧本40种，各选择若干场刊印，称作“新刊摘汇奇妙戏式”，意即将这些剧目中的“奇妙”戏出“摘汇”出来刊行。每种一卷，标目为“新刊摘汇奇妙戏式全家锦囊伯皆一卷”、“摘汇奇妙戏式全家锦囊荆钗二卷”等。每一个戏，多则选十几、几十场，例如《荆钗记》、《琵琶记》，少则选一场，例如《薛仁贵》、《江天暮雪》、《沉香记》、《八仙庆寿》等。可以看出，这个剧本集的出现是与当时社会上的南戏简省演出习俗相适应的。事实上在该书成书以前，已经有类似的集子流行，从《风月锦囊》一书本身就可以看出这种痕迹。《风月锦囊》由“全家锦囊”与“续全家锦囊”各二十卷组成，书尾莲花框内署为“嘉靖癸丑岁秋月詹氏进贤堂重刊”。很明显，在《风月锦囊》之前，该书坊曾经刻过一本二十卷本的《全家锦囊》，大约销路甚畅，于是又补充剧目二十种，合为四十卷，另命名为《风月锦囊》刊行，所谓“重刊”。这一事实表明，嘉靖年间省简演出南戏的情形已经十分常见。

万历以后，虽然整本戏仍然占据主要地位，但演出折子戏也成为时尚。我们从当时人的观剧日记里可以看出这种趋势。例如祁彪佳《祁忠敏公日记》里，有着众多观看整本戏的记录，但不时也有“观半班杂剧”、“观演戏数出”、“晚拉诸友看戏数出”、“向西泽呼女优四人演戏数折”<sup>2[2]</sup>的记载。

---

1[1] 此书国内已失，存本藏西班牙 Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial，《善本戏曲丛刊》第四辑收录影印本（王秋桂编，台北学生书局1987年版）。

2[2] 分别见崇祯五年五月二十日、十年九月初九日、十一年二月十四日、十七年三月初五日日记。

于是，书商们看准了这个门径，大量的折子戏选本被刊印出来发卖，我们随手就可以开列出一长串这类刊本的名称：《词林一枝》、《八能奏锦》、《群音类选》、《歌林拾翠》、《乐府菁华》、《乐府红珊》、《满天春》、《玉谷调簧》、《摘锦奇音》、《万曲明春》、《徽池雅调》、《尧天乐》、《时调青昆》、《月露音》、《吴 萃雅》、《昆弋雅调》、《赛征歌集》、《万壑清音》、《怡春锦》、《乐府歌舞台》、《万家锦》、《玄雪谱》、《醉怡情》、《万锦娇丽》等等。这些选本与《风月锦囊》的不同之处在于：《风月锦囊》是以整本南戏为纲，从中拣选某些戏剧性较强的折出，但仍未打乱原来的整本戏框架。而这些选本则都是立足于折子，不管它原来的整本面貌，常常是一本戏里的折子被打散，分刊到不同的卷秩里去。很明显，这些折子是供演出时随意点选用的。从中可以得出结论：万历时期已经进展到了真正的折子戏演出时代。

### 三. 艺术上的独立

为了使抽出的折子更具观赏性和审美价值，人们开始在其中注入特别的精力，使之逐渐锤炼提纯为具备独到表演特色的段落，因而折子戏都是凝聚了丰富舞台表演技巧和功夫的演出段子。随着这些段子的为公众认可，它们逐渐具备了独立存在的价值。在这个过程中，众多爱好戏曲的文人、串客们的工作立下了卓越功劳。

晚明以后，许多文人和串客把精力投到研琢戏曲表演中来，他们的演出活动不同于商业戏班，不以获利为主要目的，专门讲究场上功夫和表演技巧，讲究表演的符合戏情戏理，这使他们侧重于对折子戏的钻研，并达到很高的境界。张岱《陶庵梦忆》里有几处描写了他的串客朋友和家僮在公众场合串演戏出的效果。卷七说，他曾于崇祯七年（1634年）闰中秋夜，“命小 竹、楚烟，于山亭演剧十余出，妙入情理，拥观者千人，无蚊虻声，四鼓方散”。卷四说，他到绍兴严助庙看商业戏班演出整本戏时，让伙伴串演折子戏与之对垒，结果大获全胜：

天启三年，余兄弟携南院王岑、老串杨四、徐孟雅、圆社河南张大来辈往观之……

剧至半，王岑扮李三娘，杨四扮火工窦老，徐孟雅扮洪一嫂，马小卿十二岁扮咬脐，串“磨房”、“撒池”、“送子”、“出猎”四出，科诨曲白，妙入筋髓，又复叫绝，遂解维归。戏场气夺，锣不得响，灯不得亮。

“磨房”等出是《白兔记》里的精华场子，张岱周围的串客和家僮们习常在家里练习这些折子，精益求精，所以才能达到“妙入筋髓”、令“戏场气夺”的演出效果。《陶庵梦忆》卷六还特意记载了绍兴著名串客彭天锡刻苦研琢戏出的事迹：“彭天锡串戏妙天下，然出出皆有传头，未尝一字杜撰”，曾经为了演好一出戏，用数十两银子聘请行家来家中指点。下这么大的本钱和功夫，无怪他串戏能够“妙天下”。这些文人、串客的活动，与艺人的舞台实践一道，把折子戏技艺不断地推向了高峰。

#### 四. 意义

折子戏的出现，是中国戏曲发展史上的一件大事。由折子戏开始，人们看戏的审美聚焦点发生了转移，由欣赏剧本的故事情节转移到了欣赏舞台表演技艺，欣赏演员如何通过独到的舞台技艺把剧本所提供的内容更好地表现出来。这是戏曲舞台具备了足够的经验积累、走向成熟的象征，也是观众达到了一定的戏曲欣赏层次，要求满足更高美学口味的标志。折子戏的诞生，必将促进戏曲舞台技艺的长足提高，它标志着中国戏曲史即将由文学时代进入演技时代。

以后戏曲舞台的创作情形是：折子戏开始反过来向完整的舞台演出过渡。即在折子戏成熟之后，人们不再去了解它的来龙去脉，却反过来，在折子戏已经获得独立舞台价值的基础上，为之添头加尾，使它具备完整的面貌。当然，

这里的“完整”已经不同于原来的整本戏，而是以这一折或数折有独到表演技巧的场子为主的戏了，其剧本面貌与前已经大不相同。

折子戏的形成大大促进了戏曲角色行当的分化与独立，原来在整本戏演出里不能脱颖而出的次要行当，在折子戏里都得到充分的发展。例如大净角色，以前长期处于附庸的地位，如果它发展过甚，就会夺了主角生、旦的戏。但在折子戏里，大净却毫无拘束地成长起来。绍兴串客彭天锡，专门在大净的表演上下功夫，张岱《陶庵梦忆》卷六描写他的技艺说：“千古之奸雄佞，经天锡之心肝而愈狠，借天锡之面目而愈刁，出天锡之口角而愈险，设身处地，恐纣之恶不如是之甚也。皱眉 眼，实实腹中有剑，笑里有刀，鬼气杀机，阴森可畏。”虽然我们不知道他都演过什么戏，扮过什么人物，但从张岱的描写里，似乎可以看到王莽、董卓、曹操、严嵩、严世藩等历史权臣的影子，这些人在戏里的身份都是“白脸奸臣”，角色都是大净。彭天锡的努力，为大净角色里“架子花”类人物表演程式的确立，立下了汗马功劳。折子戏演出的突起，也拨正了人们衡量一个戏班好坏的天平，生角和旦角的美艳善歌已经远远不够，各个行当的完备齐整才是标准。于是，中国戏曲行当的科学化分工到这时才开始真正实现，次要角色才真正从此走向成熟。

折子戏所带来的变化，决定了清代的戏曲舞台面貌。首先，折子戏的大量形成，为各地方戏剧种的兴起提供了内容和舞台技巧的源泉。地方戏少有整本大戏，很多情况下是由南戏折子戏的表演承袭、转化、借鉴而来。其次，人们对于戏曲剧本的标准改变，要求压缩过场戏，将有限的舞台时空集中运用到矛盾冲突激烈的地方，或者是有表演特色的地方。这种要求使地方戏剧本完全脱离了南戏传奇的路数，从而改变了清代舞台的构成。这期间虽然有声腔转换方面的原因，但也有演出体制改变的因素。在这种情况下形成的地方戏，相对于明代南戏来说，文人投入创作减少，剧本的文学品位降低，但在舞台演技上则有着多方面的发展和长足的提高。戏曲舞台审美基点则从以剧本为中心转化为以艺人为中心。

## 清宫外戏始于康熙说

宫廷演戏，自唐至明，皆由教坊司承担。但明代别又设立宫中太监演戏机构，隶属于钟鼓司管辖，万历以后更在玉熙宫又设“外戏”，即把当时流行的弋阳腔、海盐腔、昆山腔戏班艺人招进宫中，供御览演出。清代立国，教坊司承明之旧，设女乐，执掌宫内朝会宴享的奏乐演出，但已经不能演戏，雍正七年（1729年）改称为和声署。清宫演戏任务，至少在康熙时期，已经由特设机构南府承担，演员则由太监充任。南府设置的时间，以往以为是乾隆朝，后来发现的材料已证实至少要早到康熙<sup>3[3]</sup>。但是，清廷是何时开始延揽外戏艺人入宫的？见到的史著都众口一词地认为是在乾隆十六年（1751年）高宗南巡之后，说是高宗在苏州一带看到了高水平的昆曲演出，于是就命苏州织造府选取外戏艺人进宫充作教习。查此说的最早来源，一是《戏剧丛刊》1932年5月第2辑庄清逸《南府之沿革》一文，二是该刊同年12月第3辑齐如山《谈升平署外学角色》一文，三是1935年出版的王芷章《清升平署志略》一书。

最近读史，偶然发现康熙朝已经延揽外戏人才入宫，以上诸作皆误。清人焦循《剧说》卷六引《菊庄新话》，抄录了王载扬的《书陈优事》一文，文中记载的苏州昆曲大净陈明智扮演《千金记》里的人物项羽逼真而传神的故事，

---

3[3] 清宫懋勤殿藏《圣祖谕旨》中有曰：“问南府教习朱四美，琵琶内共有几调？每调名色原是怎么起的？……倘你们问不上来，叫四阿哥（即雍正皇帝——笔者）问了写来。”参见朱家溍《清代内廷演戏情况杂谈》，《故宫博物院院刊》1979年第2期。

已经为治戏曲史者所熟知，然而我注意到在这段记载之后还有一段话：“圣祖南巡，江苏织造臣以寒香、妙观诸部承应行宫，甚见嘉奖。每部中各选二三人，供奉内廷，命其教习上林法部，陈特充首选。”“圣祖”即康熙皇帝，曾于康熙二十三年（1684）南巡到苏州。“寒香部”、“妙观部”是当时苏州的挑头戏班，陈明智就是“寒香部”的大净。以此知道，康熙这次已经从苏州上等戏班里挑选了一批艺人入宫充任教习，陈明智则为其中首选。下面还说到，陈明智在宫廷里服务了20年，然后“以年老乞骸南归”，临走时康熙还赐赠他七品官服。王载扬在文章结尾处说：“庚子秋，余偶至郡城，值陈于阊门友人家，见其须发皓白，举止方雅，殊不类优人也。”王载扬曾于庚子年见到陈明智其人，所载有据。庚子为康熙五十九年（1720），距康熙到苏州已经36年。下一个庚子年是乾隆四十五年（1780），有没有可能王载扬所记是乾隆年间的事，文中的“圣祖”是“高宗”的笔误呢？我认为不会，因为乾隆本朝人决不可能出现这样的错误。

我又找到了乾隆朝之前清宫已有外戏艺人的另外一个证据。苏州老郎庙里保存有清雍正十二年（1734年）《奉宪永禁差役梨园扮演迎春碑文》、乾隆元年（1736年）《感恩碑记》、《花名碑记》，北京景山保存有乾隆元年（1736年）《梨园公所永名碑记》，这些碑记共同记载了一件事情：雍正年间，苏州的昆曲戏班艺人，为了免除年节时在当地举办的迎春社火队伍中充任杂役的差使，曾经依靠苏州织造府和北京内廷供戏机构的势力，与地方州府进行了一场斗争并取得胜利。当时后者出面斡旋的是苏州织造海某和景山总管邵圣嘉、陈黄在，参予其事的则有内廷供奉42人，各有名字记录下来。请注意这42个“内廷供奉”，他们都是外戏艺人！苏州织造和景山总管之所以介入此事，是因为他们负有从苏州昆班挑选艺人的责任，而内廷供奉的这42位艺人，自然都是苏州籍了，他们积极支持了这场斗争，得到苏州戏班艺人的感激，因此其姓名被一一刊入了石碑。这说明，雍正年间清宫不但有外戏，而且招用了相当数量的外戏艺人！用以证误乾隆时期清廷始设外戏说，这一材料已经足够了。

况且，我们还可以找到一条旁证。康熙三十二年（1693）十二月，苏州织造李煦曾经上一奏摺称：“念臣叨蒙豢养，并无报效出力之处。今寻得几个女孩子，要教一班戏送进，以博皇上一笑。切想昆腔颇多，正要寻个弋腔好教



习，学成送去，无奈遍处求访，总再没有好的。今蒙皇恩特着叶国桢前来教导，此等事都是力量做不来的，如此高厚洪恩，真竭顶踵未足尽犬马报答之心。”<sup>4[4]</sup> 从摺中可以知道，康熙皇帝曾经派出一位叫叶国桢的弋阳腔教师到苏州，帮助李煦教导他组建的女戏班。叶国桢应该就是当时“内廷供奉”的弋腔教习。并且，李煦之所以敢于准备弋阳腔戏班供奉朝廷，前提应该是宫廷里已经有了引进外戏的先例。再退一步说，叶国桢准备的弋阳腔戏班，经过皇帝指派的教习叶国桢训练之后，还是要送入宫中的，那时外戏也就入宫了。

#### 梨园公会浅考

戏曲艺人成立梨园公会来保护自己的共同利益，见于史载是在清代。清代在全国各地普遍建立的老郎庙，实际上就是戏曲艺人借供神而聚集议事的场所，也就是梨园会馆。例如光绪七年（1881年）苏州《重修老郎庙捐资碑记》说：“老郎庙始为苏城昆腔演戏各班聚议之所，大殿供奉祖师神像，每逢朔望拈香惟愿。”一些地方干脆就直称老郎庙为梨园会馆或梨园公所，如清·杨懋建《梦华琐簿》说：“粤东省城梨园会馆，世呼为老郎庙……区心庐言：‘梨园会馆有碑，载老郎神事甚悉，惜不记其文。’梨园会馆在广州城归德门内魁巷。”又如长沙老郎庙内存文件记载，该庙原称梨园公所，成立于乾隆十六年

---

<sup>4[4]</sup> 引自故宫博物院明清档案部编《李煦奏摺》第五号，中华书局1976年版第4页。

（1751年）六月初九日<sup>5[5]</sup>。广州梨园会馆是由外江班（指外地来此落脚的戏班，最初是昆班，后又有徽班等）建立的，而内江班（本地戏班，多唱乱弹、秦腔等）则“设有吉庆公所。初名琼花会馆，设于佛山镇。咸丰四年发逆之乱，仇人多相率为盗，故事平毁之。今所设公所在广州城外，与外江班各树一帜。”<sup>6[6]</sup>

梨园公会的职能是：对内管理艺人的日常事务，解决矛盾，调和关系，维护秩序。对外从事经营业务，并作为艺人的代表参加社会事务，维护艺人的共同利益。《儒林外史》第二十四回说到南京戏行情况：“他这戏行里，淮清桥是三个总寓，一个老郎庵。水西门是一个总寓，一个老郎庵。总寓内都挂着一班一班的戏子牌。凡要定戏，先几日要在牌上写一个日子。鲍文卿却是水西门总寓挂牌。他戏行规矩最大：但凡本行中有不公不法的事见换齐上了庵，烧过香，坐在总寓那里品出不是来，要打就打，要罚就罚，一个字也不敢拗的。”可以说，戏行就是戏曲艺人自己组织的公共事务管理处。

扬州、苏州的梨园聚议处则称梨园总局，这是由于它们的特殊政治地位造成的。清·李斗《扬州画舫录》卷五说：“城内苏唱街老郎堂，梨园总局也。每一班入城，先于老郎堂祷祀，谓之挂牌。”可见那时扬州的梨园公会已经行使垄断和调整演出市场的权力。道光十年刊顾铁卿《清嘉录》卷七“青龙戏”条解释苏州老郎庙的职能说：“老郎庙，梨园总局也。凡隶乐籍者，必先署名于老郎庙。庙属织造府所辖，以南府供奉需人，必由织造府选取故也。”苏州梨园公会由于隶属于监督天下戏曲的机构织造府，就具有更大的权限。苏州梨园总局曾领导当地昆曲戏班，依靠清宫南府和苏州织造的势力，与地方州府进行了一场著名的政治斗争，赢得了昆曲艺人免于在地方政府每年组织的迎春社火舞队中装扮充役的权力，而由乞丐取代，事见苏州艺人于乾隆元年（1736年）在北京景山所立《梨园公所永名碑记》，于雍正十二年（1734年）和乾隆

---

5[5] 参见黄芝冈：《论长沙湘戏的流变》，欧阳玉倩编《中国戏曲研究资料初辑》，中国戏剧出版社，1957年版。

6[6] 清·俞洵庆《荷廊笔记》卷二。

元年在苏州老郎庙所立《奉宪永禁差役梨园扮演迎春碑文》、《感恩碑记》、《花名碑记》等。苏州老郎庙创建于清初，民国四年（1915年）苏州《老郎庙房屋图契碑》曰：“缘吾昆弋二腔梨园清音一业，向有梨园公所，原名翼宿星君，又名老郎庙。创自前清国初，为昆弋二腔梨园清音同业公共集议事务之所。”当时还只是一个普通的梨园公会，康熙乾隆年间由于帝王屡屡南巡而被赋予了历史的重任，我们看其乾隆五十六年（1791年）《历年捐款花名碑》所提到的不但有来自全国各地——嘉兴、清江、安庆、无锡、镇江、湖州、杭州、扬州、邳州、仪征、南京、天津、保定的戏班，还有各个省局——河南局、山东局、上海局、台湾局、湖广局、胶州局、六合局、山西局、长兴局、京局、池州局、福建局、济南局，就可以明白它当时在全国的影响之巨。

乾隆以后苏州老郎庙逐渐衰落下来，有政治的原因，也有昆曲衰落等艺术方面的原因。到了道光年间，竟然出现了会首侵吞公款的事情，道光二十七年（1847年）《苏州织造部堂示禁碑》有记载：“据清音任瑞珍等禀称：清音梨园合立公所，供奉老郎神像，每年捐厘

存贮以备公用。自张兆业接管以来，竟将房屋盗卖，侵吞捐厘。”其败落之像可知了。

北京梨园公会见于记载的最早一次活动是在雍正十年（1732年），当时有会首邹致善等六人率领各地在京十九个戏班同仁在右安门内陶然亭附近为梨园艺人建立了一块义冢，以供长年流浪在外死于京城而不能归葬的艺人使用，事见该年所立《梨园馆碑记》。乾隆、嘉庆年间梨园公会屡屡组织翻修崇文门外喜神庙正殿、神像、配殿、门楼、戏楼等，其中嘉庆二十一年（1816年）会首是高朗亭等六人，见道光七年（1827年）《重修喜神殿碑序》。这以前的梨园会首大概是公推性质的，大家轮流主持，如光绪十三年（1887年）《梨园聚议庙会碑》说：“（前代）特立庙于崇文门外西偏，有事则聚议之。岁时伏腊，以相休息。举年资深者一人统司之。”以后程长庚因为其特殊影响，成为北京梨园公所的固定首领，并领取清廷的四品封赠和奉禄，清·周明泰《道咸以来北京梨园系年小录》曰：“北京在咸丰以前业梨园者皆散漫无系统，同治中叶程长庚统领四大徽班，始而出现梨园公所……初成立之日，其首领谓之庙首，只程长庚一人，复陆续添至四人，如杨月楼、刘赶三、黄月山、田际云等皆曾

任此职。向归内务府管辖，庙首皆四品顶戴。”这时北京的梨园公所已经带有半官方的性质了，其职司为管理在京艺人事宜，对上承担法律责任，“倘有不法情事，即惟该庙首是问”<sup>7[7]</sup>。

---

厦门大学图书馆

---

<sup>7[7]</sup> 《京剧谈往录》（北京出版社 1985 年版）第 516 页引清光绪四年十二月管理精忠庙事务内务府坐办郎中谕示。